



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Muzyczność poezji Władysława Sebyły

Author: Milena Osiurak

Citation style: Osiurak Milena. (2017). Muzyczność poezji Władysława Sebyły. W: J. Kisiel, E. Wróbel (red.), "Władysław Sebyła : lektury" (S. 103-110). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Milena Osiurak
Uniwersytet Śląski w Katowicach



Muzyczność poezji Władysława Sebyły

Ślady szczególnego zainteresowania Władysława Sebyły muzyką odnaleźć można zarówno w jego biografii, jak i twórczości. Pierwsze symptomy tej fascynacji zauważył, już w najmłodszych latach życia poety, jego ojciec Michał Sebyła, który w nagrodę za dobre wyniki w nauce postanowił nagrodzić syna, ofiarowując mu skrzypce. Zamiłowanie do muzyki z dziecięcych lat pogłębiły – w okresie uczęszczania do szkoły powszechnej – lekcje gry na skrzypcach i fortepianie. Kiedy Sebyła opuścił dom rodzinny, przenosząc się na studia do Warszawy, nie porzucił zainteresowania muzyką i innymi sztukami. Bardzo chętnie poszerzał swoją wiedzę na temat korespondencji różnych jej dziedzin. Jak przypomina Elżbieta Cichła-Czarniawska w książce pt. *Władysław Sebyła. Życie i twórczość*, poeta, studiując na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Warszawskiego, chętnie uczestniczył w wykładach Akademii Sztuk dotyczących muzyki i malarstwa. Dzięki wieloletniemu zainteresowaniu muzyką oraz praktykowaniu gry na instrumentach, Sebyła poznał zarówno historię muzyki, jak i posiadał podstawowe umiejętności kompozytorskie. Znał również czołowych twórców muzyki XX-wiecznej. Był w bliskich relacjach z Karolem Szymanowskim. Kiedy został przez kompozytora zaproszony do Zakopanego, miał okazję odbyć z nim wiele inspirujących rozmów na temat muzyki i literatury. Był tak bardzo zafascynowany autorem *Harnasiów*, że gdy dowiedział się o jego śmierci, zadedykował mu wiersz *Zmarły*, pomieszczony następnie w tomie *Obrazy myśli*, w ten sposób oddając hołd mistrzowi¹.

Wszechstronność zainteresowań poety oraz, rozwijane od najmłodszych lat, umiejętności związane z tworzeniem muzyki, znajdują odbicie

¹ Informacje o życiu Władysława Sebyły pochodzą z: E. CICHŁA-CZARNIAWSKA: *Władysław Sebyła. Życie i twórczość*. Lublin 2000, s. 12–33 oraz J.J. LIPSKI: *Władysław Sebyła (1902–1940)*. W: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. I. MACIEJEWSKA, J. TRZNADEL, M. POKRASENOWA. T. 4. Kraków 1993, s. 88–90.

w poezji. Jak podkreślali już pierwsi recenzenci twórczości Sebyły, tacy jak Karol Wiktor Zawodziński, Leon Pomirowski czy Stefan Lichański, dokonania autora *Modlitwy* odróżniają go od współczesnych mu twórców². Wyjątkowość poezji Sebyły dostrzegł również Jarosław Marek Rymkiewicz, nazywając go „pierwszym polskim poetą-katastrofistą”³. Ta charakterystyczna postawa miała wiele źródeł. Wynikała nie tylko z obawy przed coraz bardziej niebezpieczną rzeczywistością, ale miała swe początki w usposobieniu poety, jego szczególnej wrażliwości, którą Stanisław Dłuski nazywa specyficzną filozofią istnienia⁴. Wpływ na jej kształt miała zapewne także głęboko przeżyta we wczesnym dzieciństwie śmierć matki. Jej odejście na zawsze odcisnęło ślad w jego twórczej osobowości – rys melancholii, odosobnienia, samotności rekompensowanej ucieczką w świat sztuki. Być może dlatego w poezji Sebyły, oprócz problematyki świata zewnętrznego, pojawia się również zainteresowanie wnętrzem człowieka. Szczególnie drugi tom poety – *Koncert egotyczny*, dowodzi, że właśnie „w pesymizmie i egzystencjalnej niepewności”⁵ mają początek jego poetyckie wizje. W twórczości Sebyły mamy zatem do czynienia z katastrofizmem, który jest przejawem spojrzenia jednostki zarówno na świat zewnętrzny, jak i we własne wnętrze.

Niezwykle charakterystyczne dla tej twórczości jest to, w jaki sposób spojrzeniu temu towarzyszy, obecna na wszystkich poziomach wierszy, muzyczność. Najbardziej adekwatną definicję tego zjawiska, którą można wykorzystać w perspektywie badania poezji Sebyły, proponuje Andrzej Hejmej. Wyróżnia on trzy typy muzyczności:

Muzyczność I [...], wszelkie przejawy odnoszące się do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii [...]. Muzyczność II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki [...]. Muzyczność III dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim⁶.

Wszystkie wymienione rodzaje muzyczności występują w poezji Sebyły jako elementy współtworzące katastroficzne obrazy. Poszczególne efekty osiąga poeta dzięki zastosowaniu szeregu zabiegów językowych.

² Por. J. PIOTROWIAK: „Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły. Katowice 2008, s. 77–78.

³ Zob.: J.M. RYMKIEWICZ: *Kwadryga*. W: *Literatura polska 1918–1975*. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. T. 1. Warszawa 1975, s. 440; G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Zamknięty krąg Władysława Sebyły*. „Ateneum” 1939, nr 1.

⁴ S. DŁUSKI: *Wyobraźnia akwatyczna w poezji Władysława Sebyły*. W: *W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Studia i szkice o literaturze*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1993, s. 201–202.

⁵ Ibidem, s. 114.

⁶ A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012, s. 60–61.

Konsekwentnie kształtuje on katastroficzną, dźwiękową wizję, poczynając od najdrobniejszych elementów wierszy. Nie stroni od instrumentacji głoskowej, którą badacze łączą z cechami poetyki nadrealistycznej. Poetyckie środki brzmieniowe to najmniejsze semantyczne składniki, które za pośrednictwem eufonii zwiastują katastrofę. Pojawiają się liczne aliteracje, onomatopeje, wykrzyknienia czy paronomazje. Za pomocą wymienionych jednostek językowych autor oddziałuje na zmysł słuchu odbiorców, a dzięki nim także na ich wyobraźnię.

Zaniepokojenie wywołują przerażające dźwięki, tajemnicze odgłosy przyrody, szmery czy szelesty. Przyjrzyjmy się kilku wierszom:

i z szumem gryzły się fale na stokach słonego piasku,
i świszczał wiatr nadmorski w gałęziach niskiego lasku⁷,

Inżynierze! To szumi las. To szumi czas.
To zbuntował się zielony ocean.
To deszcz niespodziewany mży.
To wiatr nieujarzmiony wyje.
To ryknęły pod ziemią lwy.

Pieśń o burzy, s. 37

Cisza – to nic – to anioł szumi nad katedrą –
łśni czarny blok i cicho od wnętrza się żarzy –
kroplami gwiazd na płytę kapie srebro –
– a tam topole szumią pod gwiazdami –
– nad rozmokłymi drogami ciągnie wiatr
i wierzby w wichurze się kołyszą.

Grób Słowackiego, s. 170

W przytoczonych cytatach zauważyć można dwa przebiegi eufoniczne. Pierwszy oparty został na głoskach ściszonych, bezdźwięcznych sz, ś, ć (szum, świst, kołyszą, cisza), drugi natomiast wprowadza głoski dźwięczne ż, rz („żarzy”, „wierzby”, „wichurze”), zaburzając w ten sposób uspokojoną eufonię. W kreowanym wyciszonym pejzażu pojawia się pogłos złowrogi, głośniejszy, dźwięczny. Najlepiej widać ten efekt w ostatnim przytoczonym wersie: „I wierzby w wichurze się kołyszą”. Wcześniej pojawiają się zwroty: „szumią”, „ciągnie wiatr”, bezdźwięczne sekwencje, po których zaczyna dominować aliteracja dźwięczna. W instrumentacji zintensyfikowana zostaje głoską „ż”. Koniec fragmentu z kolei przynosi wyciszenie poprzez pojawienie się bezgłosnego „sz” („kołyszą”). W spokojnym krajobrazie nagle pojawiały się zwiastuny zamącenia, przeczucia

⁷ W. SEBYŁA: *Otwarcie*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. MAKOWIECKI. Warszawa 1981, s. 150. Dalej cytaty z utworów Sebyły pochodzą z wspomnianej edycji *Pism zebranych*, lokalizując je, podając tytuł utworu i stronę.

katastrofy, obawy i lęku. Wszystko jest targane doznaniem niepewności istnienia. Za pomocą środków Muzyczności I poeta uwypukla określone dźwięki, które zawsze są nieprzyjemne, budzą bowiem niepokój:

Szумы i szmery stają się w twórczości Sebyły wieloznaczną metaforą związaną z komunikowaniem się człowiekowi tego, co inne, z anonsovaniem się owej tajemnicy i „niełudzkości” zarazem. Szum jest bowiem komunikatem, który nie niesie przekładalnej na język ludzki jasno określonej treści. Zapowiada to, co pozostaje poza obrębem świadomości, lecz tego nie ujawnia⁸.

Podobnie działa prozodia i rytm, współtworząc wrażenie niezrozumiałości i niejasności. Przykładem muzycznego oddziaływania za pomocą tych zabiegów jest poemat *Młyny. Sonata niełudzka*, który w dalszej części artykułu analizowany będzie jako próba stworzenia utworu odpowiadającego wymogom sonaty. Poszczególne części poematu przyjmują bardzo różne układy strof i miar metrycznych. Pojawiają się refreniczne klamry w jego części piątej, przerzutnie scalające rozbudowane okresy zdaniowe w części szóstej oraz rymy okalające w części czwartej⁹. Zauważalna jest różnica w rozciągłości poszczególnych części i ich tempie.

Wszystkie omówione zabiegi na płaszczyźnie językowej współgrają z muzykotematycznością¹⁰ wierszy Sebyły. O tym, jak wiele utworów oscyluje wokół tematów związanych z muzyką, mówią zarówno tytuły tomów: *Pieśni szczurołapa*, *Koncert egotyczny*, jak i poszczególnych utworów: *Śmierć fletu* czy *Młyny. Sonata niełudzka*. Świadczy o tym również stała obecność leksyki związanej z muzyką, instrumentami muzycznymi czy wykonywaniem muzyki – „pieśń”, „harmonia”, „flet”, „granie”, „śpiewanie”, „skrzypek” i wiele innych. Muzycy są również nierzadko bohaterami utworów lirycznych, tak jak w wierszu *Podwórzo-wy grajek*. Bardzo wiele w poezji Sebyły odnaleźć można opisów muzyki, zarówno tej pochodzącej ze świata natury, jak i kultury. Przyjrzymy się jednemu z opisów wiatru:

Z nieobjętej przestrzeni – nieprzebiecie czarnej –
wieje gaszący gwiazdy wiatr polarny,
w szumie lodowych stepów zaprzepaszcza lasy,
sykiem trze o gałęzie przydrożnych topoli

Młyny. Sonata niełudzka, s. 107

⁸ B. DĄBROWSKI: *Poeta egzystencji: wątki egzystencjalistyczne w liryce Władysława Sebyły*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 133.

⁹ Por. J. PIOTROWIAK: „Ciemny nurt mego życia...”..., s. 281.

¹⁰ A. HEJMEJ: *Muzyczność...*, s. 70.

Wiatr w wierszu Sebyły jest destrukcyjny, gasi gwiazdy, jest szumiący, „zaprzepaszcza lasy”. W eufonii wiersza słychać syk i tarcie o gałęzie. Odgłosy generowane przez naturę są złowrogie, zapowiadające czyhającą śmierć, co świadczy o tym, że natura również uczestniczy we wszechobecnej katastrofie. Skoro muzyka wypływająca z natury nie stanowi schronienia i ukojenia, to może należy doszukiwać się ich w muzyce kultury? We wczesnych wierszach Sebyły kilkakrotnie pojawia się opis gry na flecie:

Ja jestem szczurołapem, gram słodko na flecie,
Chodzę, lunatyk nieba, po ogromnym świetle,
Szczury tropię
I topię.
Gram kołysanki srebrne na siedmiu świetlistych tonach,
A szczury tańczą sennie na długich, złuszczonej ogonach.

Wysłuchane w pluski fujarki
Toczą piskliwe pogwarki,
Idą za mną – w takt fletu z wolna się kolebią –
I toną po jednemu, powoli –
W czarnej, rodzajnej roli,
W moim złocistym niebie.

Ogłoszenie, s. 30

W przywołanym fragmencie uwidacznia się, tak charakterystyczna dla Muzyczności II, intertekstualność¹¹. Poetycki opis gry na flecie przywołuje skojarzenie z często podejmowaną w kulturze legendą o szczurołapie, który z pomocą gry na tym instrumencie wyzwolił miasto od szczurów. Temat ten podjęty został między innymi przez braci Grimm w jednej z baśni. Sebyła tworzy koncepcję szczurołapa, który, grając kołysankę na flecie, wprowadza szczury w stan niejakiej bezwolności, dzięki czemu przejmuje nad nimi władzę. Pozwala mu to na ich unicestwienie, utopienie „w czarnej, rodzajnej roli, / W [...] złocistym niebie”. Szczury w wierszu *Ogłoszenie* jawią się nam jako alegoria wszechobecnego zła, które zostaje opanowane za pomocą muzyki fletu. Być może są to wewnętrzne lęki i katastroficzne obawy samego poety, który za sprawą twórczości poetyckiej oswaja je i obezwładnia, przepracowuje w kontekście śmiertelnego unicestwienia. Czy zatem kultura – muzyka i poezja, stanowią schronienie przed czającym się w każdym zakamarku świata złem? Sebyła, szczególnie we wczesnym okresie twórczości, zdaje się mieć nadzieję na pozytywną odpowiedź.

¹¹ Ibidem, s. 68–72.

Kolejne tomy przynoszą nowe realizacje muzyczności. *Młyny. Sonata nieludzka* oraz cykl *Osiem nokturnów* stanowią próby „interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim”¹², które Andrzej Hejmej określa jako Muzyczność III. Sabina Sebyłowa we wspomnieniach o mężu pisze, że

Młyny – Sonata nieludzka to [...] utwór zaplanowany przez poetę w formie opartej na utworze muzycznym¹³.

Poemat w niektórych fragmentach odpowiada wymogom sonaty. Widoczne jest to zwłaszcza w ostatniej części poematu – kodzie, która ma charakter zamknięcia utworu:

Napięta atmosfera wszystkich części cyklu *Młyny* rozładowuje się nagle jak w niektórych utworach muzycznych i przy użyciu podwójnego chwytu z zakresu pojęć muzycznych. W ostatniej, krótkiej części poematu wprowadzony zostaje kontrastujący z całością nastrój, jak bywa w kodzie sonatowej¹⁴.

W celu osiągnięcia tego efektu niezbędne było odpowiednie ukształtowanie form wersyfikacyjnych i cykliczności części utworu. Jak zaznacza Jan Piotrowiak:

Sonatowa forma literacka, próbując imitować cykliczną fakturę muzycznej sonaty, anektującej rozliczne drobne gatunki muzyczne (rondo, fugę, menuet), musi korzystać z wielu chwytów budujących mniej lub bardziej złożone układy repetycyjne w przestrzeni śródwersowej, międzywersowej czy też między poszczególnymi częściami poematu¹⁵.

Ciekawym przykładem wykorzystania formy muzycznej w dziele literackim jest również cykl pt. *Osiem nokturnów*. Nokturn stanowi formę niejako wspólną dla poezji i muzyki, gdyż nazwa ta została przeniesiona do literatury

z terminologii muzycznej [...], nadawana utworom lirycznym, przedstawiającym rozmyślenia w nocnej scenerii lub nastrojowe opisy nocnego krajobrazu¹⁶.

¹² Ibidem, s. 61.

¹³ E. CICHŁA-CZARNIAWSKA: *Władysław Sebyła...*, s. 119.

¹⁴ Ibidem, s. 122.

¹⁵ J. PIOTROWIAK: „*Ciemny nurt mego życia...*”..., s. 281.

¹⁶ *Słownik terminów literackich*. Red. M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1976, s. 267.

Nokturn w realizacjach muzycznych składa się z kontrastujących, wolniejszych i szybszych partii. Co prawda cykl Sebyły nie realizuje w sposób całkowity wszystkich następujących po sobie części, wolniejszej – szybszej – wolniejszej, jak to się dzieje w utworach muzycznych tego rodzaju, ale zachowuje zróżnicowanie tempa. Wśród wierszy cyklu odnaleźć można i spokojne opisy:

Wicher płomienie gwiazd po niebie rozmiata,
chłodem nocy zawiewa z granatowej pustki,
toczy się ciemna rzeka z niesłyszalnym pluskiem
po dnie nieobeszłego świata.

*** [inc. „Wicher płomienie gwiazd...”], s. 112

oraz bardziej dynamiczne, pełne pytań i wykrzyknień, o zróżnicowanej wersyfikacji:

Zaludnić czym? jakimi snami
bezsennej pustki mus?
za dymiącymi zagonami
widma samotnych brzoź.

[...]

Nienasycona wokół czarność
wezbranych nocnych wód.
Chroń się! uciekaj! ja cię przygarne
lękiem wszechmocnych ud.

*** [inc. „Wali się noc...”], s. 118

Analiza poszczególnych utworów dowodzi, jak ważna dla Sebyły – poety i człowieka – była muzyka. Jej wyraźna obecność nie jest jedynie realizacją potrzeby estetycznej poety, ale stanowi tło nadchodzącej katastrofy. Muzyczność w wierszach Sebyły doskonale współgra z podejmowanymi tematami grozy i przeczucia katastroficznego, którym towarzyszy wszechobecny lęk. Zagadnienie muzyczności poezji autora *Koncertu egotycznego*, zarysowane jedynie szkicowo, wymaga dogłębnej analizy i opisu. To kolejny aspekt tej niezwykle przejmującej, zapomnianej przez lata poezji, który ukazuje badaczom jej intrygujące oblicze.

Milena Osiurak

The Musicality of Władysław Sebyła's Poetry

Summary

The article concentrates upon both theoretical and practical research on the mutual influence between literature and music in Władysław Sebyła's poetry. The way in which the musicality of the pieces influences and co-creates the catastrophic vision of the world constitutes one of the marks of originality in Sebyła's poetry. Sebyła, who was not only a poet, but also a musician – he played the piano and the violin – was an incredibly gifted artist whose unique sensibility allowed him to create works which seemed to oscillate between literature and music. This phenomenon could be called, according to Andrzej Hejmej, the musicality of poetry. It manifests in three basic spheres, identified by *The Musicality of a Literary Work*. Musicality of Sebyła's poetry should be understood, then, as a transference between the arts, manifesting in the thematizing of music, the use of music terminology and forms, the shaping of language in the poems to underline the similarities between a lyrical and a musical piece (orchestration, particular phonaesthetics, the choice of meter and rhythm).

Milena Osiurak

Der Wohlklang in Władysław Sebyłas Gedichten

Zusammenfassung

Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags stehen sowohl theoretische als auch praktische Forschungen über eine Wechselwirkung von Literatur und Musik in der Poesie Władysław Sebyłas. Die Art und Weise, auf welche die Musik an der Erschaffung der katastrophischen Vorstellung von der Welt teilhat und mit ihr in Einklang steht, entscheidet über Individualität und Einzigartigkeit der Werke. Sebyła – Dichter, aber auch Geigen- und Klavierspieler, war ein sehr vielseitiger Künstler mit solch einer Empfindlichkeit, die ihn ließ, die im Berührungsgebiet zwischen den beiden Künsten schwankenden Werke zu schaffen. Das Phänomen mag nach Andrzej Hejmej der Wohlklang der Poesie genannt werden. Der äußert sich in allen drei Bereichen der hier unternommenen Forschungen. Der Wohlklang der Poesie wird hier also aufgefasst als ein Transfer zwischen den Künsten, der zum Ausdruck kommt in: Thematisierung der Musik, Gebrauch von Musikterminologie, Übernahme der Musikformen von der Literatur, richtiger Struktur der poetischen Sprache zum Ziel der klanglichen Angleichung des lyrischen Werkes ans Musikwerk (Lautinstrumentierung, entsprechende Euphonie, Auswahl des Versschemas, Sorge um das Rhythmische der Gedichte).